
Some Green Reflections : Paul Willems en Irlande

Louis A. Muinzer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1712>

DOI : 10.4000/textyles.1712

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 1988

Pagination : 105-115

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Louis A. Muinzer, « Some Green Reflections : Paul Willems en Irlande », *Textyles* [En ligne], 5 | 1988, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1712> ; DOI : 10.4000/textyles.1712

SOME GREEN REFLECTIONS ¹

PAUL WILLEMS EN IRLANDE

En novembre 1987, je me trouvais en Belgique à l'occasion d'un voyage académique et je voulus rencontrer Paul Willems. J'avais laissé en Irlande du Nord les membres de notre groupe théâtral, les Delphic Players, en train de répéter *Il pleut dans ma maison*, la première pièce de Willems, à ma connaissance, à être représentée dans les Iles britanniques. J'étais bien sûr impatient de rencontrer le dramaturge et de lui parler de notre spectacle. Je trouvai sa maison, la demeure enchantée de Missembourg, et l'étang qui la veille, attendant on ne sait quoi dans une rêverie solitaire, à l'ombre d'une tourelle flamande. A ce lieu sont associés deux grands écrivains : une femme de la génération précédente, Marie Gevers, et son fils, notre contemporain, qui était l'objet à la fois de ma fascination et de ma recherche. Je fus accueilli amicalement, et conduit dans un splendide cabinet rempli de livres, d'objets d'art et de rêves qui semblaient surgir de partout ; nous eûmes alors une de ces conversations que l'on n'oublie jamais.

Je rapporte cette scène, même brièvement, à cause d'une réflexion que P. Willems me fit ce matin-là. Longtemps j'avais souhaité connaître ses pièces, mais je n'avais eu qu'assez récemment les textes en mains, il avait fallu pour cela que, parcourant un périodique théâtral, je tombe un peu par hasard sur la traduc-

1 NdT. : nous avons gardé à cet article son titre anglais qui manifestait, plus nettement que le français "réflexion", le double sens de reflet et de pensée. Le mot anglais figurera encore dans la suite du texte, en italiques. De même, il était difficile de rendre le triple sens de "green", qui signifie à la fois vert, irlandais, et frais ou naïf.

tion de *Il pleut dans ma maison* par Anne-Marie Glasheen ; je l'avais lue et j'avais immédiatement succombé à son charme. Peu de temps après, j'avais obtenu pour les Delphic Players l'autorisation de porter la pièce à la scène et, en quelque sorte, de lancer l'écrivain dans une nouvelle carrière de « dramaturge irlandais ». La première aurait lieu dans la ville d'Antrim, au bord d'un lac, où la troupe était invitée à présenter le spectacle. Paul Willems accorda beaucoup d'attention à ce que je lui disais des représentations qui s'annonçaient. Comme nous évoquions la diffusion internationale de ses œuvres, il formula cette remarque qui me frappa : ses pièces avaient été représentées à Paris, où bien sûr elles avaient pu être jouées dans leur langue d'origine. Et pourtant il avait semblé que le public n'était pas sur la même longueur d'ondes, et le propos de l'écrivain n'avait pas touché les Parisiens comme il avait pu l'espérer. J'en fus étonné — et je le suis encore aujourd'hui —, parce que j'avais pensé que le milieu qui avait suscité un Giraudoux aurait été également séduit par le style, par la vision de l'homme et par l'imaginaire d'un Paul Willems. Sans hésiter, j'assurai le dramaturge qu'il y avait au contraire des affinités essentielles entre la pièce que nous étions en train de monter et notre public *irlandais*.

En février 1988, quand *Il pleut dans ma maison* fut joué à Antrim, ma prédiction se vérifia. La réaction d'un public irlandais en face d'une pièce peut être étrangement variable ; même quand il apprécie sans réserve, il lui arrive de rester assis, tranquillement, se contentant de réagir intérieurement. D'autres fois, une sorte de folle réaction chimique peut se produire dans les salles irlandaises, et tout le théâtre est alors secoué par le rire et par l'émotion. Pour la pièce de Willems, nous avons eu les deux sortes d'audience, mais l'une comme l'autre laissaient clairement apparaître le plaisir qu'avait suscité le spectacle. A la faveur du beau temps qui s'était mis de la partie, ce fut pourtant le public de la dernière représentation qui consacra définitivement Paul Willems comme auteur irlandais : à la fin de la pièce, les spectateurs (du Nord comme du Sud), emportés par un bruyant enthousiasme, semblaient vouloir littéralement casser la baraque. Une seule fin de pièce dans l'histoire de notre troupe théâtrale pourrait égaler cette réaction — c'était une sorte de finale sauvée, avec un public de jeunes, à Belfast, qui se levait comme un seul homme pour chanter avec les comédiens sur la scène. Le public de Willems était un public d'adultes et il ne s'est pas vraiment rué sur le plateau, mais ce n'était pas nécessaire : à cause du plaisir si évident qu'il avait tiré du spectacle, il portait désormais Paul Willems dans son cœur.

Ce succès confirmait avec force mon pressentiment de Missembourg : le courant passait entre *Il pleut dans ma maison* et le public irlandais. Mais comment l'expliquer ? Objectivement, y a-t-il un élément dans l'art de Paul Willems qui soit « irlandais » ? Ou y a-t-il plutôt certains traits communs au théâtre belge et insulaire ? Bien qu'il soit difficile d'y répondre définitivement, de telles questions méritent considération, ne serait-ce que parce qu'elles nous permettent d'approcher plus près du théâtre de Paul Willems et de sa spécificité.

C'est une première tentation que celle de supposer, commune à Paul Willems et aux manifestations artistiques de notre île verte, une vaste tradition appelée « celtique ». La civilisation celte est depuis longtemps éteinte et elle reste plutôt mystérieuse dans l'histoire de la culture européenne ; elle a cependant laissé des traces et sans doute une influence sur le continent aussi bien que sur les îles. Il est donc tentant de spéculer à propos de l'éventuel caractère celtique toujours présent dans la culture belge, et de vouloir trouver chez un écrivain comme Willems les indices d'une identité culturelle plus large. Déjà Matthew Arnold, poète et critique anglais du XIX^e siècle, pensait qu'il pouvait identifier les éléments celtiques qui avaient influencé la littérature anglo-saxonne de son pays natal ; est-ce qu'un dramaturge belge ne pourrait pas avoir la même ascendance ?

Considérant à la fois la pièce de Willems et notre mise en scène, j'ai été tenté de reconnaître au moins un élément celtique solide. Matthew Arnold avait été impressionné par une *mélancolie celtique* très particulière, qu'il étudie longuement dans *The Study of Celtic Literature* (1867). J'aimerais ne pas avaliser le détail de ses idées sans une étude approfondie ; il n'en reste pas moins que son intuition, globalement, semble très riche. Cette mélancolie celtique, je l'ai reconnue, étrange mais violente, tandis que je mettais en scène *Il pleut dans ma maison*. Un trait caractéristique de la pièce est sa dimension musicale, ajoutée au dialogue par Le Marchand de Sable ; cette dimension ajoute comme de la couleur à l'histoire, elle en rehausse l'enjeu, elle agit fortement sur la sensibilité du public. Je n'avais jamais lu la partition originale de Ralph Darbo pour la pièce et, en dehors du script lui-même, je n'avais pas d'indication préalable au sujet de la musique. Comme il fut étrange, alors, que j'entendisse celle-ci avec « l'oreille de mon imagination » depuis son authentique origine : tout au long de la pièce belge, j'avais l'impression de percevoir une mélodie au violon, qui provenait des îles écossaises d'Orkney ; ce n'était pas une mélodie irlandaise, bien sûr, mais elle était sûrement cel-

tique, même si l'influence scandinave est elle aussi sensible dans le patrimoine culturel des îles Orkney. Au cours du spectacle, cette triste et belle mélodie — jouée cette fois par une clarinette solo — se faisait entendre au milieu des voix irlandaises prédominantes de la distribution. Si l'esprit du grand Arnold a assisté aux représentations, j'espère qu'il a trouvé cet effet dramatique non pas irlandais, ni belge, mais véritablement celtique.

En dehors de mon observation expérimentale de la mélancolie et de sa musique, j'hésite à accompagner plus longuement Matthew Arnold sur les sentiers celtiques. Dans *The Celtic Element in Literature* (1897), le poète irlandais W.B. Yeats a suggéré que les traits « celtiques » relevés par Arnold n'étaient en fait que des éléments esthétiques qui relevaient d'une tradition humaine universelle. Donc, si l'esprit de Yeats a plané aux côtés de celui d'Arnold au-dessus du spectacle de Willems, il lui a probablement soutenu que tous les éléments vaguement « celtiques » de la pièce étaient simplement les qualités d'un théâtre éternellement vivant — qualités tristement absentes dans beaucoup de pièces contemporaines, qui sont faites en série sur le même moule. En somme, le concept d'un substrat ou d'une influence celtique est séduisant, mais il vaut mieux laisser ouverte cette question délicate, qui demande une étude plus approfondie que celle que je peux ici me permettre.

Si l'on voulait suivre Yeats, on trouverait sans doute tout aussi problématique d'étudier la nature irlandaise de Paul Willems, parce que beaucoup de ce qui semble spécifiquement irlandais dans sa pièce pourrait très bien remonter à la source la plus originelle de la créativité artistique. Quant à moi, je ne le suivrai pas dans cette direction ; il y a dans la tradition vivante irlandaise un certain nombre d'éléments qui lui donnent son caractère saisissant, et je ne m'inquiéterai pas ici de savoir d'où ces éléments viennent : globalement, ils *sont* la réalité expressive de l'Irlande. Bien que je n'aie pas la prétention de pouvoir entièrement définir ce qui est « Irlandais », je trouve dans une telle perspective peu des brumeuses difficultés que l'on rencontre en se colletant avec le concept multinational et racial de « Celtique ».

Le trait le plus évidemment irlandais de la pièce de Willems est la gamme variée et mouvante de son atmosphère. Dans le drame irlandais — et certainement dans la littérature irlandaise en général — les émotions ne s'inscrivent pas à l'intérieur de frontières déterminées, elles peuvent se transformer, continûment et discrètement, à travers tout un texte, en formant de curieuses sé-

quences ; elles peuvent être superposées l'une sur l'autre, de telle manière qu'il est possible de percevoir l'œuvre à différents niveaux. Il suffit de lire — ou mieux, *devoir* — *Juno and the Paycock*, de Sean O'Casey, pour apprécier la richesse émotionnelle d'une pièce purement irlandaise ; le lyrisme, la tragédie, l'amour, la lâcheté, la violence et l'affirmation spirituelle y sont portés tous ensemble à la scène, où les contrastes sont adoucis par les titubantes singeries de deux ivrognes de Dublin. *Il pleut dans ma maison* propose une diversité de tons toute pareille : des moments d'élégie, comme la rêverie de Madeleine à propos d'« un ongle écrasé, des rides, des larmes, des rires, quelques mots oubliés... » (acte III, scène 8), trouvent leur contraste dans les déboires grotesques de Herman, que viennent souligner ses vêtements déchirés et souillés par le fumier. Pour avoir une idée de toute la gamme des émotions, qu'il suffise de penser aux humeurs et aux attitudes typiques des personnages merveilleux qui peuplent la pièce : la jalousie explosive de Thomas, le pur enthousiasme de Toune, la vivacité impérieuse de Germaine, etc. Dans sa manière bigarrée d'orchestrer les sentiments humains, cette pièce belge produit une musique dramaturgique qui ne peut pas être « classique » (ni peut-être française), mais qui est certainement irlandaise.

Malgré cette palette diversifiée et ces mélanges de tons, *Il pleut dans ma maison* est loin d'être une pièce informe ou incohérente. Elle partage en effet avec l'écriture irlandaise une relation d'amour/haine, face à l'expérience sensible, qui la rend homogène. L'écriture irlandaise prend un plaisir caractéristique dans l'évocation des réalités immédiates et des messages transmis par les sens ; mais dans le même temps, elle est déçue par les arêtes tranchantes de l'expérience. Ce que Matthew Arnold écrivait problématiquement à propos du Celte est certainement vrai de l'Irlandais : la « réaction véhémement contre le despotisme du fait » est l'un de ses traits majeurs. Cette réaction ne s'exprime pas seulement contre les activités prosaïques et ordinaires de la réalité des faits, mais aussi contre les conventions irréflechies qui progressivement se trouvent associées à la vie personnelle, sociale et religieuse. Déçu par la « peau » de la vie à laquelle il est paradoxalement conduit par ses sens, il la quitte, à la recherche d'une manière plus profonde d'exister. Sa forme caractéristique est, en fait, la forme sous-jacente à la pièce de Paul Willems — la forme d'un voyage.

Si je voulais m'arrêter à ce concept et en appeler aux œuvres spécifiques de la prose et de la poésie irlandaises, je pourrais

suivre le motif du voyage sur une période d'une centaine d'années. Quoi qu'il en soit, ce thème, qui est aussi un symbole et une structure, ne peut pas être aussi facilement représenté dans une pièce que dans une œuvre moins contrainte, de fiction ou de poésie, parce que le style et les propriétés physiques de la scène moderne semblent empêcher le « voyage ». Mais le Voyage n'en est pas moins présent : ce sont par exemple les balades hors-scène, dans *The importance of being Earnest*, d'Oscar Wilde, ou la grande scène dans *The Full Moon*, d'Augusta Gregory. Je mentionne cet dernier titre non pas parce que la pièce serait célèbre, mais parce qu'elle a été montée l'année dernière par les Delphic Players et parce qu'elle a des affinités inattendues avec *Il pleut dans ma maison*. En effet, l'histoire se passe dans les limites étroites et conventionnelles d'une petite ville d'Irlande, d'où un jeune Irlandais frustré, appelé Hyacinth Halvey, s'échappe finalement en prenant le train. Dans notre représentation de Willems, le jeune acteur qui avait joué Hyacinth incarnait l'incomparable — et vraiment, vraiment semblable — Herman G.P. Galion : dans les deux œuvres, nous avons un jeune homme socialement inhibé qui fait son voyage vers la liberté, vers une nouvelle façon de vivre plus heureuse.

Dans cette passion des voyages que Paul Willems partage avec l'Irlandais, nous ne trouvons pas seulement une clef possible pour rendre compte de la diversité de son art, mais aussi un pont entre le contenu et la forme. Pour l'écrivain irlandais, le style n'est pas simplement une manière de s'exprimer, mais il est par lui-même une sorte de voyage, un déplacement hors des conventions linguistiques et littéraires, celles du « réel » et du lieu-commun. Ce n'est pas un hasard si le grand voyageur stylistique de notre temps est un Irlandais, James Joyce. Ce n'est pas un accident non plus que les pièces les plus révolutionnaires du théâtre européen moderne soient les pièces japo-irlandaises de W.B. Yeats, trop rarement portées à la scène. Il est clair aussi que les plus importants dramaturges irlandais cherchent un style expressif très éloigné du Réalisme : Wilde dans sa très exotique *Salomé*, Beckett dans ce texte décharné qu'est *En attendant Godot*, Shaw dans l'écriture tempétueuse, bavarde et outrageuse de *Man and Superman*, O'Casey dans le brûlant expressionnisme de *The Silver Tassie* ; ce sont tous des voyageurs dramaturgiques, qui ont abandonné avec un haussement d'épaules la convention vieillie et qui ont, comme Hyacinth Halvey, résolument « mis le cap hors de la ville ».

Le style de *Il pleut dans ma maison*, dépasse assurément de beaucoup l'amusante satire de ces conventions théâtrales réalistes que la pièce défie avec un tel effet de plaisir. Paul Willems fait passer ses personnages à travers les murs, suspendre des toiles d'araignées, écumer les reflets d'un lac, etc., parce qu'il voyage à la mode irlandaise, loin de l'ennuyeux continent des faits. Mais stylistiquement et thématiquement sa pièce se déplace, bien sûr, vers une destination qui lui est propre. Tandis que Samuel Beckett se dirige vers un port désert et morne, tandis que Yeats approche d'un pays de frontière dont il a la vision, Willems oriente les regards de l'homme de guet vers un endroit qui se trouve à l'intérieur de nous tous, un lieu aussi minable et défraîchi qu'un appartement chez O'Casey, et aussi glorieux qu'un monastère irlandais abandonné. C'est une « vieille maison de campagne en ruines » : Grand'Rosière est en effet dans cette pièce à la fois une localisation et un symbole, à la fois style et contenu, et terminus du voyageur.

J'ai dit que les pièces de Yeats — au moins les plus importantes — étaient situées dans un imaginaire pays de frontières. Le vivant y rencontre la mort (*The dreaming of the Bones*), la mort parle avec la voix du vivant (*The Words upon the Windowpane*), et les souvenirs du passé sont réactualisés dans le présent (*Purgatory*). Il est clair, dès lors, que le monde dramatique de Yeats est très proche du domaine de Grand'Rosière pour ce que là, aussi, les contours de l'Autre Monde se trouvent à portée de la main : c'est de là que Le client et la spectrale Madeleine viennent vers le monde des vivants, et c'est là que Toune aussi bien que Germaine voyagent. Cependant, si les pièces de Yeats semblent comme en équilibre sur la « frontière », embrassant à la fois le monde des esprits et le monde incarné, Paul Willems garde fermement ses deux pieds sur terre, dans le monde de Grand'Rosière. Bulle pêche des reflets dans un *vrai* lac, non pas dans le Styx, tandis que la Fontaine à Sons reproduit les bruits familiers de la vie ; et naturellement, « c'est mieux que la radio ! » Tout l'effort de la pièce est d'affirmer *ici* l'émouvante et triomphante présence du monde intérieur de l'esprit, dans ce monde et dans notre humanité, pour autant que nous voulions seulement nous ouvrir à lui.

Ceux qui connaissent les clichés circulant à propos de « l'Irlande chrétienne » peuvent trouver que ce stéréotype est d'un autre monde et que c'est aussi par sa nature terre-à-terre que Grand'Rosière est un foyer d'observation pour les Irlandais. En tous cas, il est vrai que Paul Willems, dans son extrême attache-

ment au concret, donne le meilleur signe de ses affinités irlandaises. J'ai déjà évoqué la gamme des émotions exprimées par l'artiste et sa grande sensibilité aux sollicitations des sens : ces tensions, je dois l'ajouter maintenant, sont rarement résolues à travers un retrait de l'expérience naturelle. Puissamment ancrés dans le monde de la chair, de la fraîcheur de l'air et de la vie végétale, les Irlandais trouvent leur « ciel » ici dans le Grand' Rosière de ce monde, bien que beaucoup — la plupart, peut-être ? — ne déniaient pas qu'un tel ciel puisse exister de l'autre côté des murs à travers lesquels Le Client passe avec une aisance comique. Dans leurs envols les plus « spirituels », ils sont passionnément *ici*. La différence entre ceux qui sont vraiment nés Irlandais et les autres réside dans le fait que beaucoup des premiers peuvent pêcher des reflets dans le lac de Bulle, un lac sur lequel les autres se contentent de ramer simplement vers un éventuel rivage. Vladimir et Estragon, chez Beckett, peuvent écumer de tristes images ambiguës tandis qu'ils attendent Dieu, tout comme Christy Mahon, avec son père qui a été deux fois tué, peut en pêcher sauvagement de comiques dans *The Playboy of the Western World* ; mais tous ont plongé leurs filets dans le même lac que celui du Bulle à Grand' Rosière. Si ceci était une monographie érudite, plutôt que de fugitives réflexions d'un directeur de théâtre fatigué, il serait par ailleurs possible de mettre en relation la célébration par Paul Willems de la vie pleine, riche et imaginative de l'être totalement vivant, avec des œuvres qui vont de la poésie chrétienne de la nature dans la vieille Irlande jusqu'à *Ulysses* de Joyce.

Comme l'Irlandais, Willems accepte les conséquences de sa vision : l'imagination et la tendresse incarnée de Grand' Rosière subissent la loi du temps. Beaucoup trop tôt, Bulle, Madeleine et les autres iront rejoindre le Client dans le monde qui jouxte les lieux où ils ont vécu leurs anciennes « scènes » : Willems et ses personnages savent cela, et leur destinée hante le plateau avec sa « mélancolie celtique ». Mais à côté de la mélodie élégiaque gît la musique plus forte du dramaturge, une musique apparentée, peut-être, à celle de la grande héroïne de Synge dans *Deirdre of the Sorrows* : « I have put away sorrow like a shoe that is worn out and muddy, for it is I have had a life that will be envied by great companies » ¹.

¹ J'ai rejeté la tristesse comme une chaussure usée et pleine de boue, pour la raison que j'ai eu une vie qui sera enviée par ceux qui ont connu de glorieuses fréquentations.

Ce triomphe sur le temps à travers une vie qui défie l'acte prosaïque de la mort est plus proche que tout autre motif de la sensibilité irlandaise. Un tel triomphe s'appuie sur la conviction que cette vie se place dans le contexte de l'Eternité. Pour le chrétien, ce contexte est bien sûr celui de la Foi, de cette lumière qui illumine, dans le passé de l'Irlande, la poésie de la nature. Pour l'artiste qui ne peut se reposer sur une telle croyance, le contexte est l'Homme ou la Nature, ou un mixte subtil des deux. Il est caractéristique que le dramaturge irlandais incarne concrètement, ou à tout le moins qu'il laisse fermement supposer cet état-à-côté-du-temps dans l'action de sa pièce. Dans *Juno and the Paycock*, par exemple, O'Casey fait se promener l'Eternité sur la scène dans la perpétuelle Maternité de Juno Boyle, une tendre et irrésistible Irlandaise dont le nom rappelle une déesse romaine. Dans *Deirdre of the sorrows* de Synge, l'éternité de Deirdre lui est acquise à cause du courage de vivre extraordinaire qui va lui procurer une impérissable renommée : dans sa tragédie, Deirdre chasse le Temps aussi bien que la tristesse, comme une vieille chaussure.

Dans *Il pleut dans ma maison*, l'Eternité n'est pas non plus un thème purement abstrait, c'est une présence étonnamment réelle au sein du monde qu'évoque la pièce. Quand l'histoire commence, Madeleine et le public regardent tous deux le salon de Grand'Rosière pour la première fois. « Qu'est-ce que cela signifie ? », demande Madeleine, faisant écho à la question muette du spectateur. Quelques secondes plus tard, l'incomparable Bulle nous explique ce que cela « signifie » : « C'est un arbre ». Et cet « arbre » n'est rien d'autre que le contexte de la pièce entière, le « bord en bois » à l'intérieur duquel les vies et les personnages sont disposés.

« C'est un arbre... » Même le plus chauvin des Irlandais n'oserait soutenir que la grande image de *L'Arbre* est originaire de sa seule culture. L'arbre de la Vie et de Toute Création — Yggdrasill, l'Arbre du Monde — est un symbole transcendant qui croît dans le paysage intérieur de l'espèce humaine. Il représente, entre autres, l'effort humain pour affirmer la réalité d'une forme *permanente* dans un monde de mortalité et de changement : les feuilles tombent, les branches chutent, l'écorce se fend, mais l'Arbre demeure. Ce caractère impérissable prend de nombreuses formes dans l'art irlandais, comme je l'ai déjà suggéré ; dans *En attendant Godot*, la plus acclamée des pièces irlandaises depuis l'œuvre du jeune O'Casey, la forme qu'il prend est aussi celle d'un arbre, isolé, au bord d'une route abandonnée :

Route à la campagne, avec arbre.
 Il affirme à l'acte II sa vitalité tenace :
 L'arbre est couvert de feuilles.

Dans la version anglaise, cette dernière didascalie est plutôt moins « fertile » — « The tree has four or five leaves » —, mais une seule feuille suffirait à affirmer la Vie. Est-ce que les salles parisiennes ont réalisé que l'arbre qui pousse à travers le plancher de Grand'Rosière est le même que celui qui se tient droit comme un veilleur symbolique dans *En attendant Godot* ? Est-ce que cette présence ne pouvait suffire à les conduire à l'intérieur de la vision de Paul Willems ? Paradoxalement, pourtant, le lien entre les œuvres de Samuel Beckett et de Paul Willems est peut-être minime ; sans doute aura-t-on vu surtout que la pièce belge, par son exubérance, est peut-être plus irlandaise que la pièce de l'Irlandais lui-même !

Quoi qu'il en soit, c'est cet arbre incongru qui donne sa signification à l'élégie comique de Grand'Rosière : farce, mélancolie, passion, fantaisie, tout est coloré par sa présence. Tout ce qui fait sens et qui évolue dans les « vies » de Bulle, de Germaine, de la jeune Madeleine et des autres, tout cela est conditionné par la « signification » essentielle et atemporelle de l'arbre. Tous s'en iront rejoindre, trop tôt, la spectrale Madeleine et son fiancé privé de chaleur, Georges, dans le monde des ombres. Mais dans l'intervalle — nous l'espérons, nous le croyons — la Madeleine vivante et ses amis vont faire le pas décisif dans l'Eternité. Et ils vont le faire ainsi parce qu'ils ont appris comment *recevoir* cet arbre comme si c'était un Saint Sacrement et comment partager son immortalité. Si nous voulons apprendre de quelle manière ils vont vivre ce miracle, nous devons écouter notre sage ami Bulle qui, à la fin de la pièce, nous dit tout ce que nous aurons jamais besoin de savoir à propos de l'immortalité mortelle :

Reflets ! Clefs des choses !

Le grand arbre survit dans les formes toujours changeantes de la nature ; pour vivre au sein de cette dernière, pour faire un avec l'arbre qui pousse vigoureusement à l'intérieur de nos vies,

nous devons pêcher ses reflets à l'intérieur de nous-mêmes. Une telle *réflexion* n'est pas solide, ni « réelle » comme peuvent l'être « béton », « maison », « prairie », ou même « carpe » ; mais plutôt, cela « vient, part, revient, s'évanouit, grandit, sèche, se mouille, scintille ». C'est que les *réflexions* sont le Monde du Temps consumé par l'imagination humaine, métamorphosant de pauvres gens piégés par le temps comme Herman et Madeleine, comme tous les autres et comme nous-mêmes. Libres et tendres participants du Temps, nous prenons ensuite part à une forme en dehors du temps... des feuilles sur un arbre. Les Irlandais, qui se sont toujours félicités d'une telle participation, savent comment traiter notre nature mortelle avec le mépris qu'elle mérite. Pendant plus d'une douzaine de siècles, ils ont joint leurs voix à celle de Brendan Behan dans le chant rauque et effronté qui termine *The Hostage* :

Oh death where is thy
Sting-a-ling-a-ling
Or grave thy victory ?¹

Et s'il connaît l'air, je suis sûr que Bulle aussi chantera avec eux.

Louis A. Muinzer
Queen's University, Belfast

(traduit de l'anglais par P. Halen)

¹ (O mort, où est ton / Sting-a-ling-a-ling / ou, tombe, ta victoire ?)